

演出家、バーナード・ショーの仕事

大 江 麻里子

1. 序

ジョージ・バーナード・ショーは、イギリスを代表する劇作家としてよく知られているが、彼が自作の戯曲を演出・上演したということはあまり知られていない。当時のイギリスでは、作・演出の二役をこなせる演劇人はあまりいなかった。なぜなら、文芸作品として優れたものを書けても、劇場で実際に上演に関わり、成功出来た者は少なかったからだ。一方は書斎での孤独な作業であり、もう一方は他人と関わり、多くの役者やスタッフの気持ちを高揚させ、統率する能力が必要なのである。ショーは、幸運なことに、この二つの才能に恵まれていた。生涯において23回以上も自作の演出を行なったといわれるショーの演出術がどのようなものであったかを検討し、それがイギリスの演劇史において、どのような位置づけになるのかを考えてみたいと思う。

演出家としてのショーについて調べてみたいと思ったきっかけは、バーナード・F・デュコア(Bernard F. Dukore)による研究書である¹⁾。これは、ショーが書き込みをした上演台本や多くの演劇人との間に交わされた書簡をもとに、演出法を説明したもので、大変に刺激的であり、ショーが優れた演出家であったことを示したものである。これはとても興味深い本であるにもかかわらず、日本語の翻訳はまだ発表されていない。そこで、ショーの演出について他にも書

かれたものをまとめて、ぜひ紹介したいと思った次第である。

2. 「演出家」の定義

さて、ショーが19世紀後半から20世紀前半にかけて行なっていたことは「演出」と呼べるのかという問題提起が初めになされるであろう。そこで、「演出」という言葉を考えてみなければならない。この言葉が正式にイギリスで使われるようになったのは1956年以降であるとオックスフォード大学出版の演劇辞典には書かれている²⁾。また、同大学の演劇史辞典では、ゴードン・クレイグ以前の英国演劇界に演出家と呼べる存在がいたことは認めているが、現代の意味での仕事とは多少違っている、と指摘している³⁾。

しかし一方で、一つの上演をするに際して、全員を統率するような人物のことを「演出家」と呼んで分析する研究書も多い。『演出の歴史』を書いたポール・ブランチャールは、その著書の中で、古代ギリシャから遡って現代に至る演劇の変遷を分析している⁴⁾。

また、現代の英国を代表するジョン・バートン、ピーター・ブルック、ジョン・デクスター、ピーター・ホールといった演出家たちは、1920年代から30年代に生まれている⁵⁾。彼らは学生の頃から演劇活動を始め、プロの演出家として認められている。彼らの行なってきた仕

事は、1956年から突然「演出」というものになったのではなく、1930年代からずっと積み重ねたものが今日「演出」と呼ばれているものである。したがって、「演出」という言葉や概念は、前出の二つの文献が主張するように戦後のものなのかもしれないが、上演を統率する者としての創造的仕事は、そのずっと前からあったのである。

演劇を上演するには、リーダーとなり、全員を統率する人間が一人必要である。キャストやスタッフを決め、台詞の話し方や動き方を指導し、一つの作品としてまとまりのあるものに仕上げなければならないからだ。そのような統率者を、「演出家」と呼んでもいいであろう。ケンブリッジ大学出版の演劇史辞典では、演出家が正当に認められるまでは、「舞台監督」や「プロデューサー」という名前で呼ばれていたと説明し、演出家という職業が正式に認知されたのは、グランヴィル・バーカーが最初だと書いている⁶⁾。

さて、そのグランヴィル・バーカーであるが、彼はバーナード・ショーの芝居を演出し、出演したことでよく知られている。バーカーを「ショーの息子」と呼んで、バーカーとショーの共同演出の性質について分析した書物さえあるくらいである⁷⁾。それゆえ、ショーの彼に対する影響は見逃すことが出来ない。

以上のようなわけで、バーナード・ショーが劇場で行っていた仕事を、ここでは「演出」と呼ぶことにする。

3. ショーの演出記録

さて、ショーはどの程度、演出の役割を果たしたのであろうか？ いくつかの記録が残っているので、それを参考に、ショーの演出回数を

考えてみたいと思う。例えば、デュコアは以下のようにショーの演出回数を推定している。

Between 1894 to 1924, according to Raymond Mander and Joe Mitchenson, Shaw directed nineteen productions of his plays and codirected four others (two productions of *Caesar and Cleopatra* with Forbes Robertson, *Heartbreak House* with J. B. Fagan, and *Saint Joan* with Lewis Casson). Even when someone else is given credit for having directed the early plays, Mander and Mitchenson assert, 'one may be certain that G. B. S. was behind him at rehearsals'.⁸⁾

レイモンド・マンダーとジョー・ミッチェンソンによると、1894年から1924年の間、ショーは自分の戯曲の19回の公演で演出をし、あと4回は共同演出をした。(『シーザーとクレオパトラ』の二回の公演はフォース・ロバートソンと、『傷心の家』をJ. B. フェーガンと、『聖女ジョウン』をルイス・キャッソンと行なった。) 初期の作品の演出として他の人の名前があげられている時でも、マンダーとミッチェンソンの推測によると、「リハーサルにジョージ・バーナード・ショーがいたことは誰にでも分かった」という。

これによると、ショーは自作の少なくとも23回のプロダクションにおいて、演出を務めたことになる。ここでいう演出とは、演技指導だけでなく、装置、照明、衣装、メイク、そして劇場の諸事にわたる監督を意味する。彼には劇場に関する様々な知識があった。

上記の引用では、1894年から1924年のことが書かれている。そしてこれを裏付けるかのよ

うに、この時期のショーの演出活動についてさらに推し進めた意見がある。ルイス・キャッソンは、ショーの演出状況について、以下のようなことを書いている。

From 1900 to about 1920 Shaw directed himself the first English production and all London revivals of all his plays. Afterwards he began to share his labours: *Heartbreak House* with J. B. Fagan; *Back to Methuselah* with H. K. Aylliff; *Saint Joan* with me, and so on.⁹⁾

1900年から1920年頃まで、ショーは自分の戯曲の全ての英国初演とロンドンでの再演において演出をした。後には、その仕事を他の者と共有するようになった。『傷心の家』をJ. B. フェーガンと、『メトセラへ還れ』をH. K. アイリフと、『聖女ジョウン』を私と、等である。

デュコアの記述では、ショーは補助的役割を果たしたようになっていたが、キャッソンの記述では、もっと中心的役割を担っていたようにとれる。彼は一体どの程度上演に関わっていたのであろうか？

ところで、ショーが書き込みをした台本が保存されているものをリストアップすると、以下の25冊になる。

- 1905年 『バーバラ少佐』、『分からぬもんですよ』
- 1907年 『人と超人』
- 1908年 『結婚しかけて』
- 1910年 『不釣合いな結婚』
- 1911年 『武器と人』(2)
- 1912年 『シーザーとクレオパトラ』

1913年 『医者ズ・ジレンマ』

1914年 『ピグマリオン』

1919年 『武器と人』

1920年 『キャンディダ』、『ピグマリオン』

1921年 『傷心の家』(2)

1922年 『武器と人』

1924年 『聖女ジョウン』

1926年 『マクベス』

1929年 『バーバラ少佐』、『傷心の家』

1935年 『バーバラ少佐』

演出年不明の台本 『武器と人』、『人と超人』、『ジョン・ブルのもう一つの島』、『分からぬもんですよ』(2)

(括弧内の数字は、二つの台本が残っているという意味である。)¹⁰⁾

彼が演出に着手したのは1894年の『武器と人』であるとデュコアは述べているが、残念ながらその台本は残っていないようである¹¹⁾。上記のリストには、ショーの自作に混ざって、シェイクスピアの『マクベス』があるのが興味深い。彼はシェイクスピアについては並々ならぬ情熱を持っており、上演方法についても数々の意見を述べている。これは、アドバイスを求められて書き込んだコメントのようで、自分で演出をしたのではない。

さらに付け加えると、1911年と1919年の『武器と人』の上演は、それぞれアーノルド・ダリー (Arnold Daly) とロバート・ロレーヌ (Robert Loraine) が演出したことになるが、上記のリストにショーの上演台本があるように、かなりの意見を述べたと考えられる。

デュコアは1894年から1924年に限定して演出の回数を述べているが、1924年以降にも演出台本が残っていることから、ショーが実際に演出に関わった回数はもっと多い可能性もあ

る。そしてデュコアは、さらにショーの劇場における活躍を以下のように述べている。

During the famous ‘Vedrenne-Barker seasons’ at the Court Theatre, from 1904 to 1907, Shaw was one of the Court’s directors as well as its ‘house playwright’. He claims, and Granville Barker admits, that even though Barker is credited with having staged most of Shaw’s plays, Shaw himself was responsible for their direction.¹²⁾

1904年から1907年にかけてのコート座における、有名な「ヴェドレン・バーカー・シーズンズ」では、ショーはコート座の「座付き作者」であっただけではなく、演出家の一人でもあった。ショー自身が主張し、グランヴィル・バーカーも認めていることだが、ショーの戯曲のほとんどをバーカーが上演したと言われていた時でも、ショー自身はその演出に責任があった。

これによると、ショーはこの期間に相当演出活動に携わったことになり、作者として強い発言力のある立場に長くあったことになる。ショーの戯曲の魅力を一番効果的に発揮することが出来たのは作者自身であった。そして、彼の独特の劇世界を表現するためには、彼自身が深く上演に携わることが必要不可欠であったのだと考えられる。

4. ショーの演出法

ショーが演出の仕事にとりかかる頃には、前例や手本となる演出法というものはいまだ確立されていなかった。彼は、自ら実践してみること、効果的な方法を編み出していったのである

が、これらを後輩の演劇人のために書き残したものがある。「リハーサル技術 (The Art of Rehearsal, 1922)」, および「演出家のためのルール (Rules for Directors, 1949)」と銘打たれた文章に書かれている演出術を項目に分けて検証してみたい¹³⁾。

〈稽古スケジュール〉

芝居を上演する時に、まず行うのがキャスティングである。ここからショーには独特のこだわりがあった。ある役を演じさせるのに、どんな役者が良いか考える時、いかに戯曲を理解しているかを基準にすることがある。理解をしていれば、それを体現出来るだろうと思うからである。しかし、彼は、役柄にあった容姿、年齢、体格、雰囲気、声を持っているかで決めた¹⁴⁾。この方法は、俳優にとっては不満があるかもしれないが、演出をする側からとってみれば、結果的に正解であろう。なぜなら、よほど愚鈍でない限り、手助けをすれば最終的に役柄を理解することは出来るが、役者の外見を変えることは、衣装やメイクの力をもってしても難しいからだ。特に、体格や雰囲気というものは生まれながらのものなので、変えようがない。

さらに音楽批評家として活躍してきた彼が重視したのは、声のコントラストである¹⁵⁾。同じような声の持ち主を集めず、ソプラノ、アルト、テナー、バスといった、声の高さを考慮する。ショーの戯曲は台詞が長く、登場人物同士の討論も多いので、単調になって、観客を退屈させる可能性がある。そこで、声にバリエーションを持たせるのは効果的だと考えられる。

さてキャストが決定して、最初の稽古である「顔合わせ」では、ショー自身が全ての台詞を読み上げることにしていた。なぜなら、脚本の第一印象は全てのスタッフ・キャストにとって、

非常に重要だからだ。ショーいわく、もし劇作家に役者的な能力がなければ、他の者に依頼すべきである¹⁶⁾。下手に読んで聴かせてしまえば、目指す上演のレベルを下げることになってしまうので、むしろやめてしまったほうがいいのである。

ショーは、英国の伝統に従って一つの芝居を上演するために4週間程度の稽古時間を想定していた¹⁷⁾。第一週は、俳優の動き（ブロッキング）を決めるのに費やした。彼は、稽古を始める前にあらかじめ俳優の入退場から、小道具の取り扱いに至るまで全てを決めて頭に入れておいた¹⁸⁾。そして、実際に演じさせてみて、俳優がやりにくいと感じれば、その違和感を取り除くべく調整した。

こうした動きを決める際、熟練の俳優と新人では、異なった対応をしなければならない¹⁹⁾。舞台経験の長い俳優は、劇の流れを理解した上で、台詞にそって自然に動くことが出来る。演出家が逐一指示を出す必要はない。しかし、舞台上上がると棒立ちになってしまうような未熟な俳優の場合は、演出家が全て動きをつけてやらなければならない。台詞と動きが全く別物になって、無意味な沈黙をつくってしまうことさえあるからだ²⁰⁾。ショーは、入念な準備をして稽古に望んだが、自分の演出プランに固執することなく、柔軟に俳優たちの思いつきやインスピレーションを取り入れた。

第二週と第三週は、俳優たちの自主稽古となる。この間に台詞を暗記し、動きを完全に頭に入れる。この間、演出家は細かいダメ出しをせず、彼らを見守る。気になることがあったら、メモをしておく。

演出の本領を発揮するのは、第四週からだ。ここからは、ショーは徹底的にダメ出しをして、俳優の演技を修正したり、調整したりする。た

だし、「徹底的に」と言っても、俳優の気持ちを萎えさせるような言い方は禁物である。そこは、俳優の才能をより良く引き出すように考えなければならない。

〈俳優へ細やかな心配り〉

彼が気をつけていたことは、俳優の演技を否定しないことである。改善する方法が明確に分かるまでは、決して俳優の演技を批評しないようにしていた²¹⁾。独裁的な演出家はこれと正反対のことをする。俳優のすることを全否定し、どうすればいいのか自分で考えろと怒鳴りつける者もいる。これはまるで、演出家だけが作品を理解していて、俳優はその意に叶うべく奉仕する奴隷であるような錯覚をもたらす。こういう稽古方法が流行したこともあったが、現代では、キャストの創造性を殺すということで全く下火になっている。こう考えてみれば、ショーはとても謙虚で建設的であり、現代の演出のさきがけともなる稽古方法を考案していたことになる。

演出家というものは、上演の際に一番重要な役割ではあるが、時折その権力を振りかざして、他の者を服従させようとすることがある。これは、経験の浅い演劇人や、自己中心的な人物によく見られる傾向である。しかし、人を論理的に納得させる能力のあるショーは、自分を偉そうにみせることよりも、上演に関わる人たちの創造性を花開かせることに関心を向けていた。独裁的な演出をしないように心がけていたと言ってもいいだろう。決してしてはいけないこととして、「学校教師 (schoolmaster)」のような振る舞いをあげている。

A director who says “We must go over and over this again until we get it right” is not

directing; he is schoolmastering, which is the worst thing he can do. Repetitions on the spot do not improve: they deteriorate every time.²²⁾

「出来るまでは何度でもやりますよ」などと言う演出家は、演出をしているのではない。学校教師をしているのであり、それは最もしてはいけないことだ。その場で繰り返しても良くはならない。毎回悪くなっていくばかりである。

俳優が求める演技が出来ないからといって叱りつけてはいけない。ダメな日は早めに切り上げて、後日改めて試してみるなどの方法をとっていた。

俳優たちに対する心配りが出来る点でも、ショーは優れていた。芸術家というものは、自分の理想を粘り強く追求してこそ成功するものだが、毎日の稽古において、配慮すべきことがある。それは稽古の終了時間である。彼は、終電までに必ず帰れるように時間を考え、もし稽古が深夜にまでおよぶ時には、タクシー代の支給をすべきだと主張した²³⁾。理想実現のためには身銭を切ることも厭わず、健康を顧みない芸術家も多い中で、ショーは現実的な感覚を持った実務家だったといえる。俳優たちには健康的な生活を送る権利があり、また余計な出費を強要するべきではないからだ。1930年には、英国俳優労働組合(British Actors Equity Association)が設立され、俳優たちの労働条件改善運動がなされたが、ショーは、早くからこの問題に気づいていたようである²⁴⁾。彼が長く演劇生活を送ることが出来たのは、この実際的な感覚があったからであろう。

演出家と俳優の信頼関係は、創造的な仕事をする時には、必要不可欠なものである。俳優の

経験者なら分かるであろうが、別の人物になるためには羞恥心というものを捨てなければならない。さらに、自分のインスピレーションを大切にしようと思うなら、未知の人に見られている緊張感はないほうがいい。それは心と身体を解放し、全身に感性のアンテナをはりめぐらす作業だからだ。それゆえ、ショーは稽古期間中、基本的に部外者の立ち入りは禁止していた²⁵⁾。もちろん、舞台スタッフとの打ち合わせの際は仕方がないが、この場合も、俳優全員の了解を得てから、新しい人物を稽古場に招き入れていた。

〈ショー独自の演出法〉

様々な演出法があるが、中には、演出家の演技を模倣させる場合もあった。この手法は俳優出身の演出家にみられることだが、彼らの観点からすれば、最高の演技とは自分の演技であり、全ての俳優がその演技をすれば、最高の芝居がつくれると思うのであろう。しかし、ショーは俳優が演出家の模倣をすることを避けた²⁶⁾。なぜなら、そういう芝居は、同じ口調・身振り・雰囲気の登場人物ばかりになり、単調になってしまう傾向があるからである。そのために、彼は目指すべきものをいつもわざと大げさに演じて見せたという。演技は様々な個性のぶつかりあいによって、面白みを増すものだと分かってきたのは、出演しないで、客観的に上演を分析する存在が劇場に現れてからのことである。この点において、ショーの演出は、画期的であったといえよう。

また、当時流行りのアクトー・マネージャーが率いる上演と根本的に異なっていたのは、アンサンブルを重視していたことである。ショーが嫌っていたのは、当時の人気俳優ヘンリー・アーヴィングの率いるシェイクスピア劇などで

あり、これに対しては以下のように述べていた。

He [Shaw] condemned Henry Irving for 'not allowing his company to act. He worked hard to make them do what he wanted for his own effects; but if they tried to make independent effects of their own, he did not hesitate to spoil them by tricks of stage management.'²⁷⁾ 彼（ショー）は、「芝居の仲間に演技をさせない」ということでヘンリー・アーヴィングを非難した。アーヴィングは自分の意図する通りに彼らが動くように努力した。しかし、もし彼らが彼ら自身が意図するように独立した動きをしようとする、舞台監督の権限を使って、それらを台無しにすることに躊躇しなかった。

従来の芝居では、スター俳優が自分の演技で観客を感動させるために上演が企画されていたので、主演の見せ場をつくったり、常に目立つように他の俳優を配置したりした。脇役は、主演を盛り立てるための道具にすぎなかった。しかし、ショーはたった一人の俳優の演技だけが重要なのではなく、全ての役が劇作品には不可欠なことを強調した。それゆえ、どんな小さな役であっても軽く扱うことはなかった。

このアンサンブルを重視した演出は、ショーが独自に考案したものではない。もともとは、1890年にザクセン・マイニンゲン一座が打ち出したもので、そのロシア公演を観たスタニスラフスキーがこれをモスクワ芸術座（1898年創設）において採り入れて評判を呼んだ。ショーは恐らくこの影響を受けたのであろう。いずれにしても、こうした演出方針は、俳優たちの気持ちを高揚させたに違いない。例え主演でなくとも、この上演にとって、自分は絶対必要な存

在であると全員が感じることで、仕事に対する情熱は何倍も違ってくる。ショーが何度も演出することが出来たのは、俳優たちからの信望もあったからであろう。

演出家の役割は、キャスト・スタッフ全員が、とても意義のある楽しい企画に参加しているという気持ちを持てるように（“keeping up everyone's spirits in view of a great event”）統率することだとショーは理解していた²⁸⁾。これは簡単なようでとても難しいことである。自分の才能を世間に知らしめたいと思うものにとって、演出という仕事は危険性を孕んでいる。ヒステリーをおこしたり、己の才能をひけらかそうとする余り、他の者を辟易させたりするかもしれないのである。芸術的な仕事であるが、団体で行う作業であるゆえに、繊細な心遣いの出来る者でなければ務まらない。

暴君に怒鳴られながらする仕事よりも、楽しい雰囲気統率される仕事のほうが生産性が高いことは、現代人ならば分かることである。これまでに俳優を人形のように扱う演出家とその斬新なアイデアを具現化するという点で「偉大な」演出家と呼ばれたこともあったが、彼らはやがて演劇界から受け入れられなくなるか、または自然に方向転換を余儀なくされてきた。ショーの場合は、俳優の能力を引き出すためならば、お世辞を言ってその気にさせることさえ厭わなかったという。今で言う「ほめて伸ばす」方式である。このやり方を、第二次大戦よりも前に既に編み出していたとは、かなり時代を先取りした演出法であったと考えることが出来る。

さて、戯曲と上演で違っているのは、長さを考慮しなければならないことである。書斎の読者は、空いた時間に少しずつ読んでいくので、興味が続きさえすれば、どんなに長くても構わない。しかし劇場の観客は、その劇が上演され

ている間ずっと席に座っていなければならない。そうすると、生理的に我慢出来る限界というものがある。それゆえ、脚本のカットという作業が必要になってくる。ショーはこれに強いこだわりがあって、劇作家以外の者が勝手に台本に手を入れることを断固拒否した。

A play may need to be cut, added to, or otherwise altered, sometimes to improve it as a play, sometimes to overcome some mechanical difficulty on the stage, sometimes by a passage proving too much for an otherwise indispensable player. These are highly skilled jobs, and should be done by the author, if available, or if not, by a qualified playwright, not by a player, nor by the callboy.²⁹⁾

芝居は時には戯曲として改良するために、時には舞台での実際のやり取りをスムーズにするために、時には必要不可欠な役者にとって、あまりにも文章が長すぎると判明した時など、カットしたり、書き加えたりする必要があるかもしれない。これらは高度な技術を要する仕事であるので、可能であれば作者が、もし無理ならば、それなりの劇作家がするべきで、役者や使い走りがしてはならない。

作家はそれぞれの台詞やト書きに深い意味を込めているので、簡単に切り刻まれることを嫌がる。脚本の修正もこれと同様である。さらに、勝手に改変は著作権法に違反するとショーは述べている。

さて、このような方針で演出を行ってきたショーであるが、彼が最終的に目指したのは、自然主義の上演法であった。俳優の演技は、ス

ペクタクルや見世物というよりも、リアルで自然であることを目指した。

In his concern for motivation, and for internal reality, Shaw wanted the actor to achieve a moment-to-moment reality, to 'think on his feet', as it were, and give the illusion that events were happening to him for the first time.³⁰⁾

役者の動機づけとして、内なる現実として、ショーは役者が現実的な瞬間をとらえるように、地に足のついた考え方をするように、そしてその出来事が初めて起こっているような幻想を与えるようにすることを望んだ。

相手役がどういう反応を示すか、あらかじめ分かっているような新鮮味のない演技や、ある感情を表現するために大げさな身振りをしたり、必要以上に長い間をとったりすることを、ショーは嫌った。19世紀にはこういう類の芝居が流行していたが、この流れに一石を投じ、自然な感情を自然な方法で舞台で表現することを目指したのだ。現代の英国演劇においては、ショーが目指していたような舞台表現のほうが主流となっている。

5. 結論

このように、劇場においても活躍をしたショーであるが、第三者の目から見て、彼の演出家としての能力はどのように映ったのであろうか。彼と深い関わりを持った演劇人は多いが、その中でも、『聖女ジョウン』をショーと共同演出したルイス・キャッソンが、稽古場におけるショーのことを以下のように書いている。総じて、彼は演出家としてのショーをほめている

が、印象深いのは、以下の三つの点である。

第一に、彼は音楽批評と演説の経験から、どうすれば最大の効果が得られるかが分かっていた³¹⁾。第二に、他人の気持ちを察するのが得意で、役者の力を最大限に引き出すために、うまくのせることも出来た³²⁾。第三に、彼はとても忍耐強く、役者が出来ると言うならば、決してあきらめなかった³³⁾。

一つ目の点については、こんなエピソードがある。キャスティングの際に音楽的感覚を使ったことは前に述べたが、彼は演出においても、音楽の知識を存分に使った。聖女ジョウン役を演じたシビル・ソーンダイク (Sybil Thorndyke) によると、台詞回しを説明する時に、ショーは楽譜を書いたという³⁴⁾。また、『ピグマリオン』の演出の際には、「アンダンテ」や「クレッシェンド」といった音楽用語を使って、説明したという³⁵⁾。

そして二つ目の点においては、ショーの伝記を書いたフランク・ハリス (Frank Harris) は、ショーの天使のような優しい言葉遣いはプロダクションを大いに助けたと述べている³⁶⁾。

三つ目の点では、同じくハリスによると、ショーが怒ったのはパトリック・キャンベル夫人 (Mrs Patrick Campbell) にだけで、彼女が決められた動きを絶対にしたくないと主張した時に、彼は夫人をアマチュアと罵倒したという³⁷⁾。

もう一つ、客観的な意見としてケンブリッジ大学出版の演劇史辞典をあげたい。ここでは、英国において、演出の仕事を作ったのはグランヴィル・バーカーであるとしながらも、バーナード・ショーを「作者兼演出家」と呼んで、彼が演劇の流れを変えるのに大きく貢献したと記している³⁸⁾。

戯曲を書く作業と、俳優を動かして上演する

という作業は、異なる性質のものである。それゆえ、現代においても、作・演出を兼ねる演劇人はそう多くはない。しかし、ショーは幸運なことに二つの才能を持っていたようである。それゆえ、『ピグマリオン』や『聖女ジョウン』といった代表作を次々と書いて、演出し、成功することが出来たのである。彼が活躍した時代は、まだ演出家という仕事が公には認められていなかったが、彼がしていた仕事は「演出」と呼んでも問題無いと思われる。そして、演出家がリードされていると言われる現代英国演劇において、ショーは、偉大な劇作家としてだけでなく、演出家としても少なからぬ影響を与えたことは否定出来ないであろう。

註

* 本稿は、2012年6月2日に京都府立大学において開催された日本バーナード・ショー協会春季大会での口頭発表に、加筆修正したものである。

- 1) Bernard F. Dukore, *Bernard Shaw Director*. London: George Allen & Unwin, 1971
- 2) *The Concise Oxford Companion to the Theatre* (1992).
- 3) John Russell Brown ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995: 329.
- 4) ポール・ブランシャール、『演出の歴史』(安堂信也 訳) 東京: 白水社, 1961年。
- 5) 石川敏男, 寺崎裕則, 『現代英国演劇』 東京: 朝日出版社, 1986年。
- 6) Simon Trussler, *Cambidge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 285-6.
- 7) デニス・ケネディ, 『グランヴィル・バーカーと演劇の夢』 東京: カモミール社, 2008年。
- 8) Dukore: 18.
- 9) Raymond Mander & Joe Mitchenson, *Theatrical*

- Companion to Shaw: A Pictorial Record of the First Performances of the Plays of George Bernard Shaw*, 1954: 17.
- 10) Dukore より訳出して転載
- 11) Dukore: 18.
- 12) Ibid, 19.
- 13) E. J. West, ed., *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1959.
- 14) Dukore: 42.
- 15) West: 280.
- 16) Ibid, 280.
- 17) Ibid, 283.
- 18) Ibid, 280.
- 19) Ibid, 285.
- 20) Ibid, 158.
- 21) Ibid, 156.
- 22) Ibid, 283.
- 23) Ibid, 284.
- 24) Cf. <http://www.equity.org.uk/home/>
- 25) Ibid, 159.
- 26) Ibid, 283.
- 27) Dukore: 23.
- 28) West: 158.
- 29) Ibid, 284-5.
- 30) Dukore: 97.
- 31) Mander: 17.
- 32) Ibid, 17.
- 33) Ibid, 18.
- 34) Dukore: 110.
- 35) Ibid, 111
- 36) Ibid, 10
- 37) Ibid, 10
- 38) Trusser: 284.
- of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Bernard F. Dukore, *Bernard Shaw Director*. London: George Allen & Unwin, 1971.
- Desmonad MacCarthy, *The Court Theatre*. London: A. H. Bullen, 1907.
- Raymond Mander & Joe Mitchenson, *Theatrical Companion to Shaw: A Pictorial Record of the First Performances of the Plays of George Bernard Shaw*.
- Simon Trussler, *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- E. J. West, ed., *Shaw on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1959.
- ポール・ブランシャール,『演出の歴史』(安堂信也訳) 東京:白水社, 1961年。
- シルヴァン・ドンム,『演出:アントワヌからブレヒトまで』(大木久雄訳) 東京:現代出版, 1984年。
- 石川敏男, 寺崎裕則,『現代英国演劇』東京:朝日出版社, 1986年。
- デニス・ケネディ,『グランヴィル・バーカーと演劇の夢』(岸田真訳) 東京:カモミール社, 2008年。
- 大浦龍一,「ベル・エポックの『マイ・フェア・レディ』」(『バーナード・ショー研究』第10号) 2009年: 35-52。
- 島村東太郎,『バーナード・ショーとコート座』東京:東京教学社, 1992年。
- 山内登美雄『ヨーロッパ演劇の変貌:ゲオルク二世からストレーレルまで』東京:白鳳社, 1994年。

参考文献

John Russell Brown ed., *The Oxford Illustrated History*